

RSV

Rivista di Studi Vittoriani

57

*Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Lettere,
Arti e Scienze Sociali dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio"
di Chieti e Pescara.*

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due referees coperti da anonimato. Le eventuali revisioni sono obbligatorie ai fini dell'accettazione.

ISSN 1128-2290
ISBN 978-88-3305-551-0

© 2024, Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti - Via Colonna n. 148
Tel. 0871 561806 - 335 6499393
rsv@unich.it

Supplemento al n. 19 di IF (Aut. Trib. Chieti n. 5 del 20/06/2011)
Direttore Responsabile: Carlo Bordoni

Finito di stampare nel mese di Luglio 2024 dalla Digital Team di Fano (PU)

RSV

Rivista di Studi Vittoriani

Anno XXIX Gennaio 2024 Fascicolo 57

Direttore

Francesco Marroni

Vicedirettore

Anna Enrichetta Soccio

Comitato Editoriale

Raffaella Antinucci, Mariaconcetta Costantini,
Renzo D'Agnillo, Michela Marroni, Tania Zulli

Comitato Scientifico

Ian Campbell (University of Edinburgh)
J.A.V. Chapple (University of Hull) †
Allan C. Christensen (John Cabot University) †
Cristina Giorcelli (Università di Roma III)
Andrew King (University of Greenwich)
Jacob Korg (University of Washington)
Franco Marucci (Università di Venezia)
Rosemarie Morgan (Yale University) †
Norman Page (University of Nottingham)
Carlo Pagetti (Università di Milano)
David Paroissien (University of Buckingham) †
Alan Shelston (University of Manchester)
Sally Shuttleworth (University of Oxford)

Segreteria di Redazione

Francesca D'Alfonso, Maria Luigia Di Nisio

*Con la collaborazione scientifica del C.U.S.V.E.
(Centro Universitario di Studi Vittoriani e Edoardiani Chieti-Pescara)*

SOMMARIO

SAGGI

- Franco Marucci**
Hopkins: una differente Italomania 7
- Serena Cenni**
Epifanie floreali in alcuni dipinti dei Preraffaelliti 29
- Francesca Orestano**
Some Dickensian Aftermaths and the Opium
Question: *The Last Dickens* (2009), *Drood* (2009),
and *Demon Copperhead* (2022) 45

CONTRIBUTI

- Michela Marroni**
A Gothic Tale Revisited: Metamorphosis and Social
Change in “The Grey Woman” by Elizabeth Gaskell 59
- Eleonora Sasso**
The Legacy of the Pre-Raphaelites in Audiovisual Media .. 71
- Recensioni di Francesca Caraceni, Michela Marroni, Paolo
Miccoli, Francesca Orestano.*

Serena Cenni

Epifanie floreali in alcuni dipinti dei Preraffaelliti

Nel settembre del 1848, al n. 7 di Gower Street a Londra, quattro giovanissimi artisti, di età compresa fra i diciannove e i ventidue anni, danno vita alla *Preraphaelite Brotherhood*, una confraternita interartistica che, ponendosi in conflitto con il classicismo accademico, evidenzia come primo obbiettivo estetico da perseguire un approccio fedele alla Natura, immettendo nel circuito dominato dalle regole della Royal Academy una serie di dipinti non convenzionali basati su una cura sorprendentemente minuziosa dei dettagli botanici. “Their names – scrive William Michael Rossetti in una lunga “Introduzione” alla ristampa di *The Germ* del luglio 1899 – were William Holman-Hunt, John Everett Millais, and Dante Gabriel Rossetti, painters, and Thomas Woolner, sculptor”¹.

Il nome che viene scelto per la confraternita dal “misterioso e non inglese Rossetti”, come lo chiamava Millais, esprime già una forte scelta operativa nel distacco da Raffaello e da quell’arte che per realizzare la “bellezza” aveva tradito la “verità”, anche se, quasi paradossalmente, allo slancio di osservazione innovativo, ribelle e progressista, si affiancherà uno sguardo volto al passato, verso un medievalismo che si nutre di fonti

¹ Cfr. L’ “Introduzione” di William Michael Rossetti a *The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art*, a cura di Elisa Bizzotto e Paola Spinozzi, Trento, Editrice Università di Trento, Collana Reperti, 2008, p. 8. Ma di Elisa Bizzotto e Paola Spinozzi si veda anche *The Germ: Origins and Progenies of Pre-Raphaelite Interart Aesthetics*, Bern, Peter Lang, 2012.

antiche (il *Ciclo Arturiano*, il *Roman de la Rose*, *Il Novellino*, Omero, Dante, Chaucer, Boccaccio, Shakespeare), ma che replica, rinnovandoli, anche trame e contenuti di testi romantici o a loro contemporanei (Keats, Shelley, Browning, Tennyson, Swinburne)².

Ben presto ai quattro membri fondatori si uniscono altri due giovani pittori James Collison e Frederic George Stephens, mentre William Michael nel 1849, dopo la prima esposizione dei Preraffaelliti alla Royal Academy, diventerà il curatore della rivista *The Germ*, ideata dal fratello Dante Gabriel per divulgare le nuove concezioni di poetica e le loro composizioni, sia in prosa che in poesia. “The temper of these striplings – annota ancora William Michael – after some years of the current academic training, was the temper of *rebels: they meant revolt and produced revolution*. [...] They were to have no master excepts their own powers of mind and hand and *their own first-hand study of Nature*”³.

Nonostante la partecipazione di molti giovani artisti e di altri non propriamente “preraffaelliti” come Ford Madox Brown e Coventry Patmore, *The Germ* non suscita però il successo sperato tanto da determinarne la chiusura dopo solo quattro numeri nel 1850; ma il progetto di distacco e di rinnovamento dagli aridi dettami del vittorianesimo e dell’arte vittoriana prosegue, mentre – oltre lo sdegno che in certi critici suscitano le loro opere – riscuoterà interesse, pur nelle perplessità, l’incantevole *Ophelia* di Millais, che è il primo dipinto sul quale vorrei soffermarmi.

Per dipingere questo quadro [olio su tela 76.2x118.8 cm] da

² Da Tennyson, via *Ciclo Arturiano*, emergono, ad esempio, le innumerevoli interpretazioni della *Lady of Shalott*, mentre da repertori ottocenteschi come *Dresses and Decorations of the Middle Ages* di Henry Shaw (London, William Pickering, 1843), attingono una varietà di costumi medievali che permette loro di ricostruire fedelmente le ambientazioni storiche. Spesso i volti rappresentati su tela sono quelli degli artisti stessi, come accade a Deverell, Millais, Hunt, Rossetti, mentre giovani modelle, di ceto inferiore, ma dai volti straordinariamente suggestivi cominciano a insinuarsi nell’immaginario maschile vittoriano offrendo una visione del femminile ben lontana dall’ideale e oblativo “angelo del focolare” enfaticizzato, nel 1854, dal poema narrativo di Coventry Patmore, *The Angel in the House*. Tra le molteplici pubblicazioni sull’arte vittoriana, si veda Jeremy Paxman, *The Victorians: Britain through the Paintings of the Age*, London, Random House, 2009.

³ “Introduction”, cit., p. 8. Corsivo mio.

sottoporre poi alla Royal Academy nel 1852 – Millais, tra il luglio e il novembre del 1851, si reca nel Surrey, a Ewell, dove soggiorna a lungo con l'amico Holman Hunt (impegnato a dipingere *The Hireling Shepherd*), percorrendo le sponde del fiume Hogsmill alla ricerca del luogo più “naturalmente” consono per ambientare i noti versi shakespeariani riguardanti l'annegamento e la morte della giovane Ofelia. Riesce finalmente a trovare un punto dello Hogsmill in cui l'idea, sostenuta fortemente da Ruskin, di “truth to nature”⁴ sembra realizzarsi alla perfezione e inizia il quadro soffermandosi a dipingere per numerose ore al giorno. Quello che gli interessa è lo scenario naturale: la figura di Ofelia la aggiungerà in dicembre una volta tornato a Londra. Esattamente come farà William Holman Hunt con la figura del pastore che, quasi dimentico del gregge, è teso a corteggiare una fanciulla in un prato mostrandole una falena.

I dettagli botanici che Millais riporta minuziosamente su tela sono straordinariamente vividi⁵ e, toccando le molteplici gamme del verde, *espandono* visivamente il famoso incipit della narrazione della Regina nell'*Amleto* di Shakespeare – “There is a willow grows askant the brook / That shows his hoary leaves in the glassy stream”⁶ – offrendo all'osservatore

⁴ Sempre nella “Introduzione” a *The Germ* del 1899, William Michael tiene ad affermare l'assoluta originalità del pensiero e dell'approccio alla Natura da parte della Confraternita, sottolineando come Ruskin, “whose name has been sometimes inaccurately mixed up in the matter, and who had as yet published only the first two volumes of ‘Modern Painters’, was wholly unknown to them personally, and in his writings was probably known only to Homan-Hunt”. *Ibid.*, p. 9. Fortunatamente per loro, però, John Ruskin, riconosciuto come il maggiore e il più autorevole critico d'arte del periodo, contrasterà, negli anni Cinquanta, le critiche negative dei colleghi affermando di apprezzare nei giovani artisti “la cura del disegno e lo splendore dei colori”. Millais sarà poi prescelto e invitato da Ruskin a soggiornare con lui e la moglie per quattro mesi in Scozia per ritrarlo sulle sponde di un torrente a Glenfinlas (1853/54), ma durante questo soggiorno Millais si innamorerà, ricambiato, proprio di Euphemia Ruskin. Si veda a questo proposito di Henrietta Garnett, *Wives and Stunners: The Pre-Raphaelites and their Muses*, London, Macmillan, 2012.

⁵ Lo splendore e la luminosità delle tonalità erano dati anche dall'accorgimento e dalla tecnica di spalmare sulla tela, prima del colore, il bianco di zinco, un pigmento introdotto dall'industria quasi contemporaneamente all'attività dei Preraffaelliti.

⁶ William Shakespeare, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1997, IV,7, vv. 162-163.

una sorta di ideale e rigoglioso *hortus conclusus*. Oltre al salice su cui tornerò immediatamente, si riconoscono infatti delle ortiche, una serie di cespugli tra i quali spicca la rosa canina, una pianta ormai secca di olmaria e sulla destra alcune spighe rosa di persicaria, un fiore perenne nativo dell’Inghilterra e dell’Irlanda e un ciuffo di *myosotis* azzurri, mentre le foglie lunghe e sottili della carice e una notevole quantità di alghe su cui sembrano arenarsi le piccole margherite delle ghirlande disciolte⁷, arricchiscono la scena pronte a trattenere in superficie Ofelia, e a fissarla in un eterno presente, *ancora viva*, a dispetto di quanto sosteneva cinicamente Edgar Allan Poe che non esisteva soggetto più affascinante di quello di una giovane donna morta.

È nel dicembre del 1851, una volta tornato a Londra, che Millais è pronto a inserire nel quadro la giovane eroina shakespeariana (cui presta il corpo e il volto tenero e sofferente la giovanissima Elizabeth Siddal), transcodificando i versi che descrivono l’attimo in cui, caduta nel ruscello, è trattenuta in superficie dalle vesti che si sono gonfiate, mentre dalle labbra appena schiuse pare fuoriuscire un canto e gli occhi spalancati sembrano intravedere qualcosa che noi spettatori non siamo in grado di percepire: “Her clothes spread wide, / And mermaid-like a while they bore her up; / Which time she chanted snatches of old tunes, / As one incapable of her own distress, / or like a creature native and indued / Unto that element”⁸.

“Her weedy trophies”, cioè le piccole ghirlande che aveva intrecciato con ranuncoli, ortiche, margherite e orchidee selvatiche⁹ e che erano cadute con lei nel tentativo di appenderle ai rami del salice la accompagnano galleggiando sull’acqua mentre, nella trasposizione intersemiotica, Millais aggiunge sull’abito molti altri dettagli per enfatizzare simbolicamente il messaggio dell’innocenza tradita, dell’amore deluso, della femminilità repressa, in un sottile intreccio floreale di eros e thanatos¹⁰.

⁷ Cfr. Rosemary Fitzgerald, *A Gardener’s Guide to Native Plants of Britain and Ireland*, The Crowford Press Ltd, Ramsbury, Marlborough, 2012.

⁸ *Amleto*, vv. 171-176.

⁹ “crow-flowers, nettles, daisies, and long purples”, v.165.

¹⁰ Molto è stato scritto sui fiori di Ofelia che hanno appassionato fin dall’Ottocento numerosi studiosi. Per un’analisi dettagliata dei fiori rappre-

In questa consonanza di Natura (Hogsmill River) e Cultura (Shakespeare), merita una qualche attenzione il salice, presente anche nelle Ofelie dipinte da Richard Redgrave (1842), Arthur Hughes (1852), George Frederic Watts (1863), e da John Waterhouse (nelle tre versioni del 1894, 1889, 1910), sul quale la critica pare non essersi soffermata anche se, come sappiamo, Shakespeare era estremamente sensibile al simbolismo dei fiori e delle piante che inseriva nei suoi drammi o nelle sue commedie.

È un salice molto vecchio, quello dipinto da Millais, presumibilmente un salice bianco – *Salix alba* – dai rami scomposti, quasi a raggiera¹¹, dalle foglie grigie e dal grosso tronco fessurato che si protende contorto sull'acqua quasi a chiudere a mo' di culla, o di utero materno, il corpo di Ofelia e il corpo del fiume.

Anche il salice, nel linguaggio simbolico di piante e fiori, è contestualmente ambiguo suggerendo al contempo un'immagine di bellezza, di flessibilità, di amore, ma anche di sofferenza per amore, e se pensiamo a Ofelia sappiamo bene quanto soffra per il rifiuto che Amleto le esplicita nel III atto, al quale si aggiunge il dolore per l'uccisione del padre Polonio. Ma c'è un altro aspetto del simbolismo che, a mio avviso, è molto interessante e che collega ancor più sottilmente questo albero a Ofelia: il salice, fin dall'antichità, è stato considerato un "distruttore di frutti". Lo afferma Circe nell'*Odissea*, quando separandosi da

sentati da Millais e del loro simbolismo dove, ad esempio, le margherite richiamano l'innocenza e il sacrificio di sé, le violette odorose che porta al collo evocano la modestia ma anche la morte del padre, le blue bells la benevolenza, le violaccicche la fedeltà assoluta, i ranuncoli l'ingratitude, l'anemone l'abbandono, l'orchidea mascola l'eros, il papavero rosso l'oblio che precede la morte, rimandiamo, oltre al sito della Tate, alla seguente selezione di testi: John Henry Ingram, *Flora Symbolica: Or, The Language and Sentiment of Flowers* London, Frederick Warne and Co., 1869; Henry Ellacombe, *The Plant-Lore and Garden-Craft of Shakespeare*, London, Satchell and Co, 1896; Jessica Kerr, *Shakespeare's Flowers*, Harmondsworth, Kestrel Books, 1979; Margaret Willes, *A Shakespearean Botanical*, Oxford, Bodleian Library, 2015; Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2004; Debra N. Mancoff, *The Pre-Raphaelites Language of Flowers*, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2012; Heather Birchhall, *Pre-Raphaelites*, Colonia, Taschen, 2016; S. Theresa Dietz, *The Complete Language of Flowers*, New York, Wellfleet Press, 2020.

¹¹ A differenza del *Salix babylonica* che è coltivato, e possiede una chioma abbondante con rami flessuosi che raggiungono il terreno, il *Salix alba* cresce spontaneo lungo i corsi d'acqua e i suoi rami sono rivolti verso l'alto.

Ulisse, gli offre alcune istruzioni per poter accedere all'Ade¹² e Teofrasto nella *Historia plantarum* molto studiata nel Rinascimento, osservava “come i frutti dei salici cadessero prima di giungere a maturazione”¹³. Anche Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis historia* affermava che “Improvvisamente il salice perde il suo seme ancor prima che questo abbia raggiunto qualche maturità”¹⁴, legando suggestivamente l'immagine della sessualità dell'albero al paradigma della sterilità. Come sottolinea Cattabiani nella sua ampia riflessione in *Floralio*, la simbologia dell'infertilità si radicò così profondamente nella psiche degli antichi da far addirittura reputare il salice un emblema dell'astinenza sessuale¹⁵.

Dunque una fertilità spesso mancata quella del salice che non può non ricordarci la dolce Ofelia, la cui femminilità, sessualità e possibile fecondità, è così temuta dai tre protagonisti maschili da venire, nel dramma, ripetutamente inibita, paralizzata, rimossa. Ora, Ofelia appare in scena solo cinque volte, delle quali le prime tre presentano pesanti ammonimenti da parte dei tre uomini che lei ama di un amore sincero, profondo, innocente: il fratello Laerte, il padre Polonio, il principe Amleto, mentre la quarta e la quinta la vedono in scena già sofferente e in preda alla follia per la morte del padre e il rifiuto brutale di Amleto. Vediamone i punti più salienti:

I, iii. vv. 29-42 “Then weigh what loss” – le dice il fratello Laerte in partenza per Parigi – “your honour may sustain / If with too credent ear you list to his songs, / or lose your heart, or your chaste treasure open / To his unmaster'd importunity”, [...] “The canker galls the infant of the

¹² “E quando, con la tua nave, avrai attraversato l'oceano, là dove troverai una riva bassa e i boschi sacri a Persefone e alti pioppi e i salici, i cui frutti non maturano mai, là tira in secco la nave, vicino all'oceano dai gorghi profondi e poi scendi nelle orride case di Ade”. Cfr. Omero, *Odissea*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2000, p. 160. Corsivo mio.

¹³ Cfr. Alfredo Cattabiani, *Floralio: Miti, leggende e simboli di fiori e di piante*, Milano, Mondadori, 2016, p. 178. Cattabiani, a p.179, riporta un interessante pensiero di Hugo Rahner che così commenta: “Il salice è appunto qualcosa di duplice, in riscontro alla duplicità delle dee Demetra e Core, che si veneravano a Eleusi: una pianta che è a un tempo madre e vergine, germogliante e casta, vivente e morta”.

¹⁴ *Ibid.* p. 179.

¹⁵ *Ibid.*

*spring / Too oft before their buttons be disclos'd, / And in
the morn and liquid dew of youth / Contagious blastments
are most imminent*".

Il suo "casto tesoro", "i germogli corrosi dal bruco", i "contagious blastments" nominati e così temuti da Laerte, e insinuati metaforicamente nella presenza della "liquid dew of youth", si concretizzano poi nelle parole di Polonio che, entrato in scena per salutare il figlio, rivolge un ammonimento assolutamente aggressivo a Ofelia da cui traspare tutta la paura del suo desiderio e l'orrore della sua fecondità – "Marry, I'll teach you: think yourself a baby / That you have ta'en these tenders for true pay, / Which are not sterling. Tender yourself more dearly / Or, not to crack the wind of the poor phrase, / Tendering it thus, *you'll tender me a fool*"¹⁶, unita alla necessità di un cinico mantenimento della castità, da barattare casomai a caro prezzo.

Ma il vero "distruttore" che inchioda Ofelia all'infecundità è Amleto che nella prima scena del terzo atto, in un delirio misogino, dopo averle detto di averla amata un tempo le intima almeno cinque volte di chiudersi in un convento, per non divenire una procreatrice di peccatori, "a breeder of sinners", in un perverso gioco linguistico, ritmato dal sintagma "Get thee to a nunnery", che mescola vorticosamente amore e odio, castità e libidine, astinenza e lussuria, procreazione e sterilità, fecondità e infecundità.

Dunque, non solo la scelta dei fiori appoggiati sulla veste di Ofelia o adagiati tra le alghe del ruscello rimandano all'osservatore il legame profondo tra corpo e mondo vegetale, ma anche un vecchio tronco di salice contorto e dalle foglie canute può essere fonte inattesa di un messaggio allusivo, come un singolo fiore, il grande papavero bianco (*Papaver somniferum*) che una colomba rossa sta per posare in grembo a una giovane donna, allude simbolicamente allo stato di intensa trance in cui è

¹⁶ Nella traduzione dell'*Amleto* scrive Serpieri a questo proposito: "Quanto a "*you'll tender me a fool*", diversi sono i possibili sensi suggeriti dai commentatori: 1) ti dimostrerai una stupida; 2) mi farai fare la parte dell'imbecille; 3) mi offrirai, mi farai un bambino (visto che *fool* poteva avere anche questo significato). Nella traduzione ho preferito rendere questo ultimo senso". Senso che, fin dall'inizio del dramma, è dominante nei confronti di Ofelia. Cfr. *Amleto*, cit., I, iii. vv. 105-109. Corsivo del Traduttore.

caduta e da cui scivolerà verso la morte. Il riferimento è ovviamente alla notissima *Beata Beatrix* di Dante Gabriel Rossetti¹⁷ e a quel volto ineffabile di Elizabeth Siddal, sua modella, compagna e moglie – che Millais aveva ritratto tra la fine del 1851 e il 1852 immortalandola come Ofelia – e che per lui, invece, aveva incarnato l'icona perfetta della Beatrice dantesca, prematuramente perduta per una dose eccessiva di laudano¹⁸. Un grande papavero rosso (*Papaver rhoeas*) in un piccolo vaso trasparente e un tralcio di ghirlanda, sempre di papaveri rossi (con la quale un tempo si incoronavano gli imperatori), decorano anche *Lady Lilith* e la *Sibylla Palmifera*, prodotto di un simultaneo “germe” creativo, pittorico e poetico, volto a rappresentare il contrasto fra la bellezza del corpo e quella dell'anima. Se nella *Sibylla* il papavero enfatizza il potere dell'anima che attrae a sé uomini di valore, in *Lady Lilith*¹⁹ ne esplicita la forza ipnotica della seduzione che intossica i sensi e porta all'oblio: Lilith, infatti, non dimostra premura per l'incontro erotico che sta per avvenire ma continua in un'apparente inerzia a pettinarsi i lunghi capelli rossi indulgendo nella contemplazione allo specchio del proprio volto, languidamente “self-absorbed”. Il sonetto che Rossetti iscrive nella cornice, secondo la nota pratica interartistica della Confraternita, esplicita, al v. 9, che “Rose, foxglove, poppy

¹⁷ Un olio su tela [86.4x66 cm] iniziato nel 1864 ma, dopo numerosi tentativi, ultimato solo nel 1870.

¹⁸ Sulla tormentata relazione tra Dante Gabriel ed Elizabeth Siddal si veda William Michael Rossetti, *Ricordi*, a cura di Gianni Oliva, trad. it. Eleonora Sasso, Lanciano, Rocco Carabba, 2006, che riporta nel capitolo XIV alcune poesie di “Lizzie”, tra le quali la struggente *Lord, may I come?* “la cui calligrafia tremolante - scrive William Michael - insieme alle parole sparse qua e là, inducono a ipotizzare la loro composizione sotto l'effetto del laudano, di cui ella faceva uso per prescrizione medica come palliativo contro i suoi tormenti nevralgici, probabilmente poco prima di morire”, p. 212. Altre rilevanti fonti, Jan Marsh, *The Legend of Elizabeth Siddal*, London, Quartet Books, 1992; Jerome McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must be Lost*, New Haven, CT, Yale University Press, 2000; J. B. Bullen, *Rossetti: Painter & Poet*, London, Frances Lincoln Limited, 2011; Jan Marsh, *Elizabeth Siddal: Her Story*, Pallas Athene Publishers, 2023, e i recentissimi contributi, sempre di Jan Marsh dal titolo “Mythbusting Elizabeth Siddal” e di Glenda Youde e di Gursimran Oberoi, contenuti nell' Exhibition Book della mostra tenutasi alla Tate di Londra fino al settembre 2023 dedicata a *The Rossettis*.

¹⁹ “The witch he [Adam] loved before the gift of Eve”, come scrive Rossetti al v.2 del sonetto *Lilith*.

are her flowers”, rispecchiando quelli che nel dipinto, entrano simbolicamente a far parte delle strategie di seduzione; in particolare il tralcio di digitale purpurea (*Digitalis purpurea*), dal gambo ricco di fiori penduli, campanulati, dall'intenso color rosa, il cui profumo mielato richiama la sensualità proibita²⁰, le vibrazioni del cuore e l'abbandono erotico, eccitante ma *tossico* per l'ignaro soggetto maschile che, a contatto con Lilith, sarà colto da sortilegio e scivolerà in un sonno ipnotico anticipatore di morte²¹.

Ma c'è un altro volto femminile e un altro dipinto di Rossetti sul quale vorrei soffermarmi con più attenzione: *Mrs Jane Morris (The Blue Silk Dress)*, un olio su tela [110.5x90.2 cm] del 1868. Nel 1866 William Morris, con cui Rossetti, una volta sciolta la Confraternita nel 1853, aveva lavorato nel 1856, insieme a Edward Burne-Jones, per affrescare una sala della Debating Hall di Oxford, gli commissiona un ritratto della moglie, una giovane donna dalla bellezza molto particolare, allora ventisettenne, dal volto pallido e languido, ma dalle labbra carnose, una massa di capelli scuri ondulati e arricciati sul lungo collo, il corpo sottile e le mani affusolate²².

²⁰ La digitale purpurea appare anche in uno splendido ritratto a olio, dal titolo *Effie Ruskin* che Millais dipinse nel 1853 durante il suo soggiorno in Scozia con la coppia, come già ho avuto modo di accennare nella nota 4. La giovane Euphemia, Effie, moglie infelice dell'austero vittoriano Ruskin, è qui colta mentre è assorta nell'atto di cucire; ma il lungo stelo ricco di fiori di digitale purpurea che le inghirlanda i capelli veicola l'innamoramento, allora ancora segreto del pittore per la sua modella che, profondamente ricambiato, porterà in seguito Effie ad abbandonare la casa coniugale (dove il matrimonio non era mai stato consumato), e ad unirsi a Millais per il resto della vita. Cfr. Garnett, *Wives and Stunners, op.cit.*, e di Jason Rosenfeld and Alison Smith (eds), *Millais*, London, Tate Publishing, 2007, l'esautivo catalogo ad opera dei curatori della mostra.

²¹ “[...] for where/Is he not found, O Lilith, whom shed scent/And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?/Lo! As that youth's eyes burned at thine, so went/Thy spell through him, and left his straight neck bent/And round his heart one strangling golden hair”. Si veda il sonetto dedicato a Lady Lilith, dal titolo *Body's Beauty*, in William Michael Rossetti (ed.), *The Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis, 1911. Pubblicato e recensito nel 1868 da A. C. Swinburne nella rivista *Notes on the Royal Academy Exhibition*, il sonetto sarà poi inserito da Rossetti nel gruppo dei *Sonnets for Pictures* e stampato nella raccolta dei suoi *Poems* del 1870.

²² Nel 1869, Henry James a Londra ebbe occasione di frequentare i Morris nella loro famosa 'Red House' e rimase colpito dalla particolare

Rossetti, già profondamente infatuato, le fa numerosi schizzi e richiede molteplici fotografie a John Robert Parsons, in pose che lui stesso suggerisce. Solo nel 1868, assimilato il suo volto e il suo corpo, si sente pronto a ritrarla²³. L'ambientazione è intima, forse lo studio di Jane dove, si presume, si sia ritirata per leggere. Lo segnala il libro aperto appoggiato su un drappo rosso, come di intenso rosso è il tendaggio quasi a sottolineare la passionalità che si respira in quello spazio chiuso. Ma lo sguardo di Jane non è sul libro, bensì è sollevato, obliquamente, come se qualcuno avesse interrotto la sua lettura, o se lei stessa fosse assorta in un pensiero che non ci è dato conoscere, forse stimolato dalla lettura o dalla sua situazione esistenziale di donna sposata ma innamorata di un altro. L'abito di seta blu (lo stesso che poi Jane indosserà anche in *Mariana*, del 1870), è magnificamente morbido²⁴, denotando l'assenza di corsetto o crinolina ed è anche magnificamente modellato sul corpo e sulle spalle di Jane che era, lo ricordiamo, abituata a lavorare con stoffe e ricami²⁵.

I fiori che Rossetti sceglie per questo dipinto contengono più di un messaggio per veicolare tutto il suo amore per Jane. Si affida al Garofano screziato appoggiato sulla pagina aperta del libro e ai due garofani, uno rosso porpora (che richiama sia il tendaggio di velluto alle spalle di Jane che il drappo del tavolino) e uno nuovamente screziato che Jane porta legati in vita da una cintura tubulare verde intrecciata con fili dorati. Nel linguaggio dei fiori, spesso ambivalente, il Garofano o

bellezza di Jane e dai dipinti che la ritraevano tanto da essere indeciso "whether she was an original or a copy", come scrive in una lettera alla sorella Alice. "[...] when such an image puts on flesh and blood, it is an apparition of fearful and wonderful intensity". Cfr. Garnett, cit., p. 235, ma anche Bullen, cit., p. 200.

²³ Nel testo poetico *In an Artist's Studio* Christina Rossetti aveva ben descritto il procedimento di assimilazione del volto della modella amata da parte del fratello e di proiezione di quel volto - "Not as – she is, but as she fills his dream" – durante la creazione artistica.

²⁴ Come ricorda Bullen, "Rossetti asked her before the sitting to 'take away the stiffness'". *Op. cit.*, p. 200.

²⁵ In *Mariana* Rossetti la dipinge, infatti, mentre ricama, quasi a ricordare l'abilità artistica di Jane in grado di produrre splendidi ricami di fiori e/o animali su tende, coperte e arazzi. May Morris, la figlia, farà poi di una simile abilità, acquisita dalla madre, una professione. Cfr. AA.VV., *May Morris: Arts & Crafts Designer*, London, Thames & Hudson, 2017.

Dianthus significa passione per la donna amata, che si vorrebbe unita a sé in matrimonio, ma anche rassegnazione, mentre le rose bianche, di cui una, appassita, caduta sul tavolo (possibile anticipatrice della fine della relazione extraconiugale), richiamano il silenzio, la segretezza, ma anche il distacco, mentre il tralcio d'edera che le accompagna pare alludere, qui ironicamente, alla fedeltà assoluta.

Nel volto di Jane rassegnazione e distacco sono ben presenti, nella presumibile consapevolezza di essere catturata in un *double bind* erotico di cui è emblema sia la fede nuziale all'anulare sinistro ricevuta da William Morris, sia il bracciale al polso destro donatole da Rossetti, come risuona ambigualmente elusiva ed allusiva la frase che l'artista pone in cima al dipinto come gesto d'amore: *JANE MORRIS AD 1868 DGRossetti pinxit. Coniuge clara poeta, et praeclarissima vultu, Denique pictura clara sit illa mea.*

Se il volto e il corpo amato di Jane Morris compariranno in altri famosi dipinti (*Mariana, Proserpina, La Pia*), dove si ripropone il *double bind* in cui il soggetto femminile è irretito e imprigionato, nello splendido acquerello *Phyllis and Demophoon* [93.8x47.5 cm] di Edward Burne-Jones, il prodotto di un'altra sofferta triangolazione è osteso nella originale rivisitazione del mito che vede in atto, invece, un *double bind* al maschile.

Presentato nel 1870 alla Old Watercolour Society, Burne-Jones decide però di ritirarlo e di ritirarsi dalla Society stessa in seguito ad accuse di oscenità che riguardano sostanzialmente la nudità totale del soggetto maschile e la nudità parziale di quello femminile il cui volto tradisce la bellezza dell'amante/modella Maria Zambaco²⁶. Non è un caso che del mito greco (dove Fillide, principessa di Tracia, delusa dal non ritorno dell'amato Demofonte si suicida venendo trasformata da Atena in un mandorlo), Burne-Jones decida di mettere su tela solo la

²⁶ Sulla complessa relazione del pittore con Maria Casseveti Zambaco, un'affascinante scultrice di origine greca, iniziata nel 1866 quando la madre di lei gli aveva commissionato un ritratto della figlia, e durata fino al 1870, si veda di Garnett, *Wives and Stunners*, cit., e di Mancoff, "Portrait of Mary Zambaco" in *The Pre-Raphaelites Language of Flowers*, cit., dove si ricordano il tentativo di suicidio di Maria e l'indecisione/rifiuto di Burne-Jones ad abbandonare la moglie Georgiana.

sequenza narrativa finale, che vede Demofonte (una volta tornato in Tracia e venuto a conoscenza della morte di Fillide) recarsi ad abbracciare piangendo l'albero del mandorlo, i cui sterili rami si ammantano simultaneamente di fiori. Nella trasposizione pittorica l'artista effettua, però, un perturbante cambiamento: il mandorlo si antropomorfizza e improvvisamente il corpo di Fillide, dai piedi imprigionati nel tronco e dai lunghi capelli rossi trattenuti dai rami fioriti, fuoriesce protendendosi nell'impeto di trattenerlo tra le sue braccia, mentre Demofonte, quasi impaurito da quell'abbraccio, sembra voler fuggire riproponendone, per la seconda volta, l'istintivo abbandono. Ora se il mandorlo (*Prunus amygdalus*, di origine medio-orientale) dai delicati fiori bianchi o rosati, è il primo albero a fiorire preannunciando l'arrivo della primavera e, in quanto tale, è un simbolo forte di rinascita come lo sono i bianchi bucaneve (*Galathus nivalis*) sui quali poggia il piede sinistro di Demofonte, qui – nella rivisitazione intersemiotica del mito – l'abbraccio pur estremamente sensuale si trasforma in qualcosa di destabilizzante per il soggetto maschile il cui istinto è quello, abbastanza inatteso, di sottrarsi alla presa.

La versione del 1882 dello stesso mito denota un forte influsso michelangiolesco. Burne-Jones era stato più volte in Italia e a Roma aveva visitato la Cappella Sistina rimanendo colpito dalla potenza dei corpi affrescati. Se compariamo la fisicità dei due amanti nell'acquerello del 1870 a quelli nell'olio su tela [190.5x106.7cm] dal titolo *The Tree of Forgiveness* non possiamo non notarne le differenze. Qui i corpi dei protagonisti sono entrambi massicci e muscolosi e i genitali di lui vengono ricoperti da un leggero velo annodato, mentre il corpo di lei è completamente nudo. Qui il mandorlo acquisisce, a mio avviso, il ruolo di terzo personaggio sia per la presenza del longilineo ma potente tronco spaccato allineato ai protagonisti, sia per la rigogliosa fioritura che sembra avvolgere in un abbraccio fatale Fillide e Demofonte, fioritura alla quale si intrecciano i lunghi capelli serpentini di lei, sinuosamente mossi nell'impeto di abbracciarlo, in un sottile gioco di rispecchiamenti. Ancora una volta, come accadrà anche nell'*Incantesimo di Merlino*, è la figura femminile ad essere dominante e ad avvincere – eludendo i canoni vittoriani – il soggetto maschile i cui occhi, nella torsione del volto, tradiscono la debolezza e la paura della potenza del femminile. Questa volta i piedi di lui in accenno di

fuga nel prato poggiano su un tappeto di *Myosotis*, i non-tiscordar-di-me dal messaggio quasi più significativo e ironico di quello di “rinascita” del mandorlo.

Ma c'è un quadro, infine, che vorrei nominare e una pittrice – Marie Spartali – che fu allieva di Ford Madox Brown e modella di molti Preraffaelliti attirati dalla sua bellezza, eleganza, raffinatezza²⁷. Rossetti, che volle essere uno dei primi a ritrarla, confesserà poi di non essere stato in grado di catturare in pieno l'essenza di tale bellezza.

Tra il 1878 e la fine del 1883 Marie vive con i figli a Firenze mentre il marito, William Stillman, lavora a Roma come giornalista e corrispondente dai Balcani per il *Times*. Marie continua anche da Firenze a esporre i suoi quadri a Londra, dove aveva iniziato ad esibire le sue prime tele fin dal 1867 a soli ventitré anni e i dipinti che produce nella città toscana, dove entra in contatto con l'intelligenza cosmopolita, sono per la maggior parte ritratti femminili o soggetti ispirati dalla *Vita Nova* o da episodi del *Decameron* di Boccaccio o dall'*Armida* del Tasso. Ma tra i ritratti più suggestivi del periodo, oltre ad alcune rappresentazioni di Beatrice circondata da rose o da gigli per sottolinearne la bellezza e la purezza spicca, a mio avviso, quello dedicato a *Madonna Pietra degli Scrovigni*, che trae origine da “un gruppetto di quattro canzoni”, “un piccolo ciclo in sé conchiuso”, come lo definisce Marco Santagata, in cui Dante, dopo anni di fedeltà mentale a Beatrice, si apre ad altre avventure e “parla della sua passione per una donna fredda e crudele”. Poiché nelle quattro canzoni “è presente in rima la parola ‘pietra’, sia come epiteto della crudele (‘bella pietra’) sia come suo termine di paragone, quella donna è passata alla storia come Donna Pietra e le poesie a lei dedicate sono unanimemente definite rime ‘petrose’”²⁸.

Nella scelta del soggetto Marie Spartali è sicuramente influenzata da Rossetti e dalla sua traduzione della Sestina che aveva prescelto tra le “Rime petrose” pubblicandola nel 1861 in

²⁷ Figlia del console greco a Londra e cugina di Maria Casseveti Zambaco, Marie colpì l'alta società britannica per il fascino che la sua presenza riusciva ad emanare. Si veda Garnett, *op. cit.*, e di Margaretta S. Frederick and Jan Marsh (eds), *Poetry in Beauty: The Pre-Raphaelite Art of Marie Spartali Stillman*, Wilmington, Delaware Art Museum, 2015.

²⁸ Cfr. Marco Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 117-118.

The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri, per poi ripubblicarla in *Dante and His Circle* nel 1874, offrendo in una nota a piè di pagina la motivazione del titolo, *Of the Lady Pietra degli Scrovigni*: "I have headed it with the name of a Paduan lady, to whom it is surmised by some to have been addressed during Dante's exile; but this must be looked upon as a rather doubtful conjecture, and I have adopted the name chiefly to mark it at once as not referring to Beatrice"²⁹.

La Sestina dantesca, il cui incipit recita *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, inscena infatti un desiderio erotico potente dell'Io poetico che "barbato ne la dura pietra / che parla e sente come fosse donna"³⁰, si prostra in offerte d'amore per un soggetto femminile la cui dispatia viene ripetutamente scandita dalle molteplici accezioni negative del lessema dominante "pietra / pietra", fonte, per il poeta, di estrema sofferenza. Vediamo ora quanto abilmente Marie Spartali tramuti semioticamente la forma discorsiva dell'Io poetico in linguaggio pittorico del corpo, giocando su una interazione muta ma densa di significati. Marie Spartali, che conosceva molto bene la Sestina tanto da nominare il proprio dipinto con il titolo che Rossetti aveva ideato per la propria traduzione, concretizza immediatamente su tela l'oggetto del desiderio dell'Io poetico/Dante: Madonna Pietra, la cui bellezza e il cui valore simbolico sono accentuati da un primo piano che oltre al volto pone in risalto il magnifico abito verde sulfureo, la coroncina di *Helleborus viridis* posta tra i capelli ramati, un tralcio di *Prunus spinosa* mentre rami di *Quercia* dalle foglie appassite e il fusto stesso si ergono alle sue spalle lasciando intravedere uno sfondo invernale di sassi, rocce, e "piccioli colli" (v.17).

La pittrice mantiene dunque il riferimento dell'ipotesto al vestito verde della donna ("Io l'ho veduta già vestita a verde", v. 25), presente nella Sestina dantesca, ma transcodifica l'allusione alla "ghirlanda d'erba" che "Quand'ella ha in testa [...] trae de la mente nostra ogn'altra donna" (vv.13-14), ornando i capelli del soggetto femminile con un bellissimo tralcio di elleboro dai cinque petali, anch'esso di un pallido e delicato

²⁹ Cfr. Dante Gabriel Rossetti, *Dante and His Circle: With the Italian Poets Preceding Him*, London, Ellis & White, 1874, p. 127. Corsivo mio.

³⁰ Cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1946, p. 149, vv. 5-6.

verde. La resilienza di questa Ranunculacea che inizia a sbocciare d'inverno ed è in grado di resistere al gelo (e che, lo ricordiamo, è *tossica* e può portare alla morte³¹), non può non richiamare la solidità della pietra e, al contempo, la solidità della quercia, albero possente e maestoso, anch'esso simbolo di resistenza, robustezza e virtù eroica³². La donna della pietra è determinata, solida e decisa pur nella incantevole femminilità; l'arbusto fiorito che impugna con la mano destra a mo' di scudo non è un ramo di mandorlo che potrebbe preannunciare con la sua nuvola di fiori bianchi o rosa, simbolicamente, la primavera, la rinascita, aprendo uno spiraglio all'accoglienza della passione del poeta, bensì è un'infiorescenza sulfurea che insinua un paradigma alchemico, un *Prunus spinosa*, noto per la pericolosa formazione di macchie impenetrabili, così come impenetrabile e dispatico è il silenzio che la caratterizza e che farà dire a uno sconcolato Dante "e la crudele *spina* / però del cuor Amor non la mi tragge; / ch'io son fermo di portarla sempre / ch'io sarò in vita, s'io vivessi sempre"³³.

³¹ La tossicità implicita nella scelta dell'elleboro richiama la 'tossicità' della proto *femme fatale* Pietra degli Scrovigni, di cui l'Io poetico della Sestina percepisce la sensualità eccitante ma distruttiva, come insinua nei seguenti versi: "La sua bellezza ha più virtù che petra, / e 'l colpo suo non può sanar per erba; / ch'io son fuggito per piani e per colli, / per poter scampar da cotal donna". Corsivo mio.

³² Cfr. Cattabiani, *Floralio*, cit., pp. 49-60.

³³ Si veda la canzone, appartenente sempre alle "Rime petrose", *Io son venuto al punto della rota*, vv. 49-52.